

Juhász Sándor

Színes tájkép papíron

Adalék a XVII. század holland vízfestészetéhez

■ Nemrég történt, hogy Erik Kwakkel, a leideni egyetem művészettörténésze, blogjában¹ felhívta a figyelmet egy 1692-es dátumot viselő, különleges könyvre. A holland Boogert kézzel írt, közel 900 oldalas *Klaer lightende Spiegel der Verfkunst* címet viselő munkája a vízfesték készítésébe és használatába avatja be az olvasót. A színek keverése mellett nemcsak részletesen ír az „egy-két-három adag víz” hozzáadásával létrehozható színárnyalatokról, de, nagyon alapos munkával, minden tónust vízfestékkel is illusztrál. A végeredmény egy hihetetlenül részletes színskála, mely leginkább az 1963 óta létező Pantone táblázathoz hasonlítható. Erről bárki meggyőződhet, mivel Aix-en-Provence városi könyvtárában² őrzött kézirat nagy felbontású, digitalizált változata szabadon lapozgatható az interneten.³ Boggert kézikönyvnek szánta munkáját, mely – egyetlen példány lévén – csak kevesek számára válthatta valóra a szerző eredeti szándékát. Jóval szélesebb olvasótáborra lehetett Gerard ter Brugghen hasonló témával foglalkozó *Verlichtery Kunst-Boeck* című munkájának,⁴ mely 1616-ban, Amszterdamban jelent meg nyomtatásban. A könyv sikerét mutatja, hogy 1634-ben ismét kiadásra került, a Wilhelmus Goeree által átdolgozott verzió pedig 1670-ben.⁵ Ezek alapján is feltételezhető, hogy a vízfesték népszerű volt a korszak holland művészei körében, használatának pedig már régi hagyománya volt Dél-Németalföld egyes vidékein. Karel van Mander írásából⁶ tudjuk, hogy Courtrai (Kortrijk) és Malines (Mechelen) városok voltak a központjai a nagyon költséges szövött falikárpitok helyettesítésére szolgáló hatalmas vásznak festésének, melyekhez valamilyen vízfestéket használtak. Valószínűleg ez inkább fedő, mint transzparens festékfeleség lehetett, de pontos összetételét nem ismerjük, mivel jelen tudomásunk szerint a művek közül egy sem maradt fent. A vízfestés a XVI. század vége felé jutott el a spanyol koronától való elszakadásért harcoló, később Hollandiaként ismert észak-németalföldi protestáns tartományokba, ahova számos flamand festő fő-

leg vallási okokból menekült. Az áttelepülők között voltak olyan vízfestéssel foglalkozó művészek, mint a mecheleni születésű Hans Bol, aki a műfajhoz hollandiai működése során is hű maradt. Egyetlen, vászonra készült vízfestménye⁷ kivételével, csak olyan kisméretű papír vagy pergamen alapú tájképei maradtak ránk, mint az antwerpeni Mayer van den Bergh múzeumban őrzött, Ikarosz lezuhanását ábrázoló kompozíció,⁸ amely valószínűleg egy korábbi képe saját kezű másolata vagy változata.

Noha a holland művészet fénykorát jelentő XVII. század a legjobban kutató korszakok közé tartozik az egyetemes művészettörténetben, szinte lámpással kell keresni írásokat a század holland vízfestészetéről. Talán azért, mert a vonalas rajzok iránt érdeklődőknek túl színes és festői, a festménykedvelőknek pedig papírra készült vázlatnak vagy tanulmánynak tűnik. A vízfestmény egyfajta átmenetnek tekinthető rajz és festmény között; az akvarellen a szín mossa el a különbséget a két műfaj között, miközben megőrzi a rajzok intimitását. De mit tekintünk vízfestménynek? A mai terminológia szerint az elnevezés (vagy a XIX. század eleje óta használatos akvarell) olyan műveket jelöl, melyekhez a festő fehér alaptónusú papírt használ, és a kompozíciót transzparens vízfestékkel készíti el. Az átlátszó színeken átcillant az alap vagy az előző festékréteg színe. A hagyományos felfogás szerint a fehér nem része a palettának, ha erre a színre van szükség, egyszerűen festetlenül hagyják a papír eredeti tónusát. A műfaj komplexen jelenti egy adott festékfajta használatát és a kompozíció festői szemléletű létrehozását. Az ilyen felfogású vízfestésnek a fénykora Angliában volt 1750 és 1850 között, talán ezért gondolják sokan, hogy maga a műfaj is a szigetországban alakult ki. Bár Paul Sandby, Thomas Girtin, John Constable, J. M. W. Turner és társaik tették a vízfestést széles körben, magas színvonalon művelt tevékenységgé, a művészet e formája legkorábban Albrecht Dürer néhány tájképén

jelent meg az európai művészetben mint teljes értékű, önálló technika. A mester 1495 körül az Alpokról készített vízfestéktanulmánya⁹ könnyen összetéveszthető a XIX. századi művekkel. A Dürer és a későbbi angol alkotók között eltelt évszázadokban az ilyen felfogású vízfestészetre csak kevés példát találunk, legalábbis ezt tapasztaltam, amikor jó pár évvel ezelőtt a XVII. századi holland vízfestészetről gyűjtöttem anyagot. Több ezer művet néztem át különböző európai múzeumok grafikai gyűjteményében, ahol kimondottan tájképeket kerestem, mivel a század holland képzőművészetének egyik jelentős vívmánya egy új felfogású tájbrázolás volt. A tájképek között nagyobb arányt képviseltek a rajzok, mint a vízfestmények, melyek többségénél a festék nem kompozíciós, inkább kiegészítő elemként jelenik meg. Azok a művek pedig, melyeken a festék a rajzolt kontúrvonalak megtartásával tölti ki a vonalak által határolt teret, inkább kiszínezett rajznak, mintsem vízfestménynek mondhatók. Sokak által a holland vízfestés atyjának tekintett Hendrick Avercamp legtöbb munkája ebbe a kategóriába tartozik; tollrajzait gondosan színezte ki transzparens és/vagy fedő vízfestéssel. A leginkább téli tájba helyezett, sokalakos életké-

peiről közismert művész érdeklődését valószínűleg olyan flamand emigráns művészek keltették fel a műfaj iránt, mint a már említett Hans Bol vagy David Vinckboons, akinek talán tanítványa volt, bár ezt dokumentum nem támasztja alá. A korszakban gyakori volt a fedő és transzparens vízfestékek egy kompozíción belüli használata. A fedőfestékek közül leginkább a fehér szín kapott szerepet, de előfordultak kizárólag ezzel a festéktípussal készült munkák, például Gerrit van Batten lapjai. Az ilyen képeket nemegyszer gouache festményként definiálják, pedig ez a festékfajta a mai meghatározás szerinti értelemben¹⁰ csak a XVIII. században tűnt fel; kötőanyaga elsősorban gumiarábikum, és főleg ólomfehér¹¹ hozzáadásával válik átlátszatlanná. A XVII. századi fedőfesték (*bodycolour, deckfarbe*) kötőanyaga hal- vagy más állati eredetű enyv, és a színek nem tartalmazzak fehér pigmenteket. A két festék közötti eltérés a kötőanyagban és a fehér szín hiányában, illetve hozzáadásában van. Fontos hangsúlyozni a különbséget, mivel ezek meghatározása gyakran zavaros, vagy egymás szinonimájaként használatos régebbi és jelenkori leírásokban.

Visszatérve a transzparens vízfestésű tájképekhez, az átnézett számtalan lap között akadt pár tucat, főként Allart van Everdingen nevéhez köthető alkotás, mely technikai értelemben ugyan nem mindenben felel meg az angol XIX. századi vízfestészet szabályainak, mégis nagyon hasonló hatást kelt. Egyrészt a kompozíció festői eszközökkel való kialakításával, másrészt a realiztikus ábrázolásmóddal. Érdekes egymás mellé tenni Cornelis van Poelenburch romantikus itáliai tájképét¹² és J. M. William Turner 1800 körüli, valószínűleg Észak-Wales hegyeit ábrázoló munkáját.¹³ A déli országokat jellemző aranyló meleg fények állnak szemben Wales zordabb éghajlatával, de mindkét impresszionisztikus vízfestmény hasonló atmoszférikus hatást kelt (legalábbis jelen állapotukban). A vázlatnak tűnő Turner-mű tagadhatatlanul helyszíni munka eredménye, Poelenburch lapja viszont műteremben készült. Alan Chong szerint¹⁴ a romos épület Diocletianus császár termáinak különböző részleteiből áll össze, melyről a művész több rajzot készített római tartózkodása alatt. Chong a mű keletkezésének idejét a mester itáliai utazását követő utrechti időszakra, vagyis 1627 és 1667 közé teszi. Poelenburch a különböző helyszínek elemeiből komponál egy reálisnak tűnő képet. A XVII. századi holland tájképek nagyon valóságos állapotot jelenítenek meg, de a realista ábrázoláson nem a realizmus születését, és nem a táj fényképszerű másolását kell érteni. A festmények a művészet szabályait követik, amelynek során csak a kompozíció egyes elemei realiztikusak. Hedinger találó meghatározása szerint a holland tájkép „reale erfindung”¹⁵ (kitalált valóság), mely elég pontos ahhoz, hogy úgy tűnjön, mint egy létező táj látképe. Ahhoz, hogy a tájképeken megjelenő klimatikus elemek mennyire voltak valóságosak, a festményeken bőséges változatban szereplő felhők vizsgálata lehet útmutató. Művészettörténeti körökben a holland felhőfestészet realiztikus voltának vitáiban a vélemények széles spektruma ismert. Rostworowski¹⁶ szerint a felhőtípusok a mai meteorológusok által összeállított felhőatlasznak pontosan megfelel-

nek, ezért nem kétséges a valóságghú ábrázolás. Ennek ellentmond Walsh,¹⁷ aki tagadja a felhők bármilyen realista ábrázolását, mivel szerinte a felhő alakja a kompozíció egészéhez igazodik. Franz Ossing köztes állásponton van. A berlini Gemäldegalerie és a Deutsches GeoForschungsZentrum közös „Kis Jégkorszak” projektjének eredményeiről szóló írásának¹⁸ lényege, hogy a legtöbb esetben a meteorológiai, geológiai és klimatikus elemek a XVII. századi holland tájképeken a természethez nagyon közeli módon vannak ábrázolva. Ez azért lehetséges, mert a korábbi gyakorlattól eltérően a művészek kimentek a természetbe, és lerajzolták, amit láttak. Leginkább motívumot gyűjtöttek későbbi munkáikhoz, mivel a több ezer fennmaradt korabeli tájrajzból viszonylag kevés tűnik festményt előkészítő munkának. Mindez 1603 körül kezdődött, amikor Hendrick Goltzius elhagyta műtermét, és a Haarlem környéki dűnékről készített rajzokat. Általában ezeket a műveket tartják az első „realista” holland tájképeknek.

A század folyamán a szabadban való rajzolás mindennapi tevékenységgé vált, de vajon mi volt a helyzet a vízfestéssel? A műtermen kívüli rajzoláshoz minimális felszerelésre van szükség, a vízfestéshez csak néhány eszközzel többre. Ecsetek, üvegcsék, szárított vízfestéktömbök bőven elérték az olyan kis méretű és könnyen hordozható festőládában, mint amilyen az amszterdami Rijksmuseum gyűjteményében található XVII. századi példány,¹⁹ melynek felhajtott teteje áll-

ványként használható. A szabadban való vízfestéshez minden technikai feltétel adott volt, és egyes művészek bizonyára éltek a lehetőséggel, persze erre nehéz bizonyítékot szolgáltatni. Az impresszionista festmények közül számosnál mutattak ki olyan festékbe ragadt, természetből származó anyagokat, mint homokszemcse, levélmaradvány vagy virágpollen, melyek a szabadban való festés bizonyítékai. A vékonyan felhordott és gyorsan száradó vízfestéknél ennek nagyon kicsi az esélye, és valószínűleg ilyen vizsgálatot nem is végeztek. A plein air festészet egészen a XIX. század közepéig, a Barbizoni iskola és az impresszionizmus megjelenésé-

ig nem vált általános gyakorlattá, a festmények szinte mindig műteremben készültek. Szinte, mert kivételek azért előfordultak, még a XVII. századi Hollandiában is, ahogyan ez Jan Asselijn²⁰ munkáján vagy Jan Lievens²¹ rajzán látható, melynek jobb alsó részén az erdő mélyén megbúvó festő dolgozik állványa előtt. Ha volt példa a szabadban való olajfestésre, akkor a sokkal kevesebb eszközt igénylő vízfestésre is kellett lennie. Allart van Everdingen hegyi tájat ábrázoló munkája²² akár a helyszínen is készülhetett. Ha az alárajzolás nélküli, barna tintába és vízfestékbe mártott ecsettel festett, 100 x 132 mm nagyságú tájképet összehasonlítjuk a művész két nagyméretű, gondosabban kidolgozott, valószínűleg megrendelésre készült tengeri²³ és folyóparti²⁴ látképével, világosan látszik a mű vázlatos jellege. Ne felejtjük el, hogy a XX. század képzőművészetén edződött mai ember szeme hajlamos kész produktumnak látni olyan régebbi alkotásokat, melyeket a művész csak saját használatra, munkaanyagának szánt, és ebben a formájában a korabeli publikum sem értékelt volna. Szerintem a kicsiny tájkép ebbe a kategóriába tartozik, és a művész ecsetje a szabadban vázolta fel a látottakat. A helyszín könnyen lehet valahol az Ardennek erdeiben, ahol Everdingen 1656-ban megfordult. Ebben a méretben és kivitelben ugyan nem kizárt, de igen valószínűtlen az értékesítési szándék, saját magának viszont miért készítette volna műteremben, amikor a helyszínen is megtehetette? Ugyanezt gondolom a hegyi tájnál is kisebb méretű, hasonló technikával készült másik Everdingen-kompozícióról,²⁵ melynek előtérben két utazó látható.

Ezek a művek nem feltétlenül a teljes valóságot ábrázolják, hiszen a szabadban való festésnél ugyanúgy megmarad a művész kompozíciós szabadsága, mint a műtermi munkánál. A fényképszerű objektivitáshoz közelebb álló topografikus munkákat elsősorban dokumentálási céllal készítették, alkotóik leginkább földmérők vagy térképkészítők voltak, de akadtak közöttük művészek is. Közismert példa a főként templomok ábrázolására szakosodott Pieter Jan Saenredam assendelfti Odulphuskerk épületéről 1633-ban készült, vízfestékkel kiegészít-

szített tollrajza,²⁶ melyre nemcsak a keletkezés pontos dátumát írta rá, de fontosnak tartotta azt is megjegyezni, hogy a mű „naer het leven” azaz természet után készült. Hasonló, valószínűleg autográf felirat található Allart van Everdingen skandináviai utazása során Möln dal település fűrészmalomát és vízesését²⁷ megőrkítő lapja hátoldalán,²⁸ melyet később felhasznált két 1670-es évszámot viselő festményéhez.²⁹ A szabadban való vízfestés nem a korszak újítása, hiszen voltak már előzményei. Példaként említhető az Everdingen egyik mesterének tartott³⁰ Roelant Savery vízimalmot ábrázoló vízfestménye,³¹ melyet *en plein air* munkának vélnek. A képen ábrázolt folyó valószínűleg a Moldva Prága környékén, ahol a művész 1604 és 1613 között dolgozott, II. Rudolf udvarában. A kép színvilágát erősen megviselte az eltelt idő, de napjaink kortárs műveit leszámítva nincs olyan festmény, mely abban az állapotban lenne, ahogyan elhagyta a műtermet. Külső fizikai hatásokat leszámítva leginkább a színek intenzitásában, árnyalatában ragadható meg a változás. Mindenfajta beavatkozás nélkül még az erős fedőképességgel rendelkező és jó színtartásáról ismert ásványi pigmentekkel festett olajkép is elszíneződhet a többi pigmenttel való kémiai reakció során, nem beszélve a lazúrfestékeknek legalkalmasabb növényi és állati alapú festékekről, tintákról, vagy magáról a papírról. Az idő vasfoga megteszi a magáét, de az időfaktornál jelentősebb változást okozhat az emberi beavatkozás. Gyűjtéstörténeti kutatásokból ismert, hogy a XVIII. században mindennapos gyakorlat volt a régi rajzok „restaurálása”. Méretre vágáson, kartonra ragasztáson, dekoratív kerezésen túl a lapok gyakran kaptak hitelesnek látszó szignatúrát vagy feliratot az alkotó személyétől. Ezek általában nem befolyásolták a kompozíciót, de néhány gyűjtő és kereskedő ennél jóval tovább ment. Gyakran megtörtént, hogy régi rajzokat vízfestékekkel színezték ki vagy alakokkal gazdagítottak, ezzel megadva a „végső simítást” a műnek, mely így jobban megfelelt a korabeli ízlésnek és kereskedelmi szempontoknak. A XVIII. századi árverési katalógusok szerint az ilyen lapot gyakran úgy kínálták eladásra, mint „opgemaakt” (befejezett) vagy „verbeterd” (feljavított) művet. Ben Broos a témáról írt tanulmá-

nyában³² említi, hogy a hozzáadás leggyakrabban a mű előtere, a lavírozás, valamint az alakok tekintetében következett be. A kiegészítést végzők nagyrészt névtelenek maradtak, de néhányuk ismertté vált, mivel nevük fel tüntetésre került a leltárkönyvekben, árverési katalógusokban, vagy magán a műalkotáson. A dokumentumok leggyakrabban Isaac de Moucheron nevét említik mint kortársai és régebbi mesterek rajzainak „befejezőjét” és vízfestékekkel való kiegészítőjét, de hasonló munkára specializálódott Dirk Dalens, Gerrit Schaak, Jeronimus Tonneman, Simon Fokke, Nicolaas Verkolje, Abraham de Haen. Az idő múlásával az átdolgozások és kiegészítések egyre inkább összemosódtak, megnehezítve az eredeti kompozíció felismerését vagy a mű szerzőségének meghatározását. A haarlemi Teylers múzeum gyűjteményének egyik, papírra készült, színes tájképét a XVII. századi Roelant Roghman kérdőjeles munkájaként katalogizálták.³³ Michiel C. Plomp szerint az eredeti krétarajz kiszínezése egy későbbi kéz munkája, és a vízfestés annyira dominál, hogy a rajz tekintetében nehéz pozitívan nyilatkozni Roghman szerzőségéről.³⁴ Nem ennyire rossz a helyzet a berlini Kupferstichkabinetben kezembe került Everdingen-vízfestménnyel.³⁵ Egy ügyes kezű, valószínűleg XVIII. századi művész csak egy kis „lendületet” akart adni a statikus képnek, ezért kiegészítette a vadászoknak utat mutató szaladó fiúcskával. A háttérben lévő csoport részben vagy egészben szintén későbbi kéz munkájának tűnik. Az eredeti kompozícióba való beavatkozás különösen akkor szembetűnő, ha a művész Puskin múzeumban található másik vízfestmé-

nyét tekintjük analógiának.³⁶ Bár az Everdingen grafikai munkásságának oeuvre katalógusát összeállító Alice I. Davies³⁷ nem fűz megjegyzést a műalkotáshoz, a lapot őrző berlini gyűjtemény kurátora, Holm Bevers egyetértett megállapítással.

A vízfestmények nagyjából hasonló szerepet tölthettek be a művészek tevékenységében, mint a rajzok. A kisebb formátumú, vázlatosabb lapokat általában munkaanyagként használták a műteremben, és csak a művész halála után kerültek eladásra. Ezeket gyakran szakmabéliek vásárolták meg – az ilyen hagyatékok leginkább egyik művésztől a másikhoz vándoroltak. A gondosan kidolgozott, nagyméretű rajzok és vízfestmények leginkább gyűjtők megrendelésére készültek, akik mappában, vagy – bekeretezve – a falon tárolták a műveket. Nem tudjuk, hogy ez utóbbi mennyire volt általánosnak mondható, de ilyen fennmaradt példának számít Avercamp téli tájat ábrázoló vízfestménye a Fogg Art Museumban.³⁸ Míg az angliai korszak vízfestési technikáiról bőséges információval rendelkezünk, addig a hollandról leginkább a művek alapján vonhatunk le következtetéseket. Tapasztalatom szerint a festői típusú XVII. századi holland vízfestmények között kevés az alárajzolás nélküli, csak ecsettel festett munka. A rajzoláshoz leginkább használt, fekete krétával vagy tollal húzott vonalak a kompozíció látható részei maradtak. A visszafogott színhasználatú paletta összhangban volt azzal a hagyományos festői gyakorlattal, hogy az előtérhez barnát, barnássárgát, a középsőhöz zöldet és sárgát, a távolságérzékeléshez, valamint az égbolthoz kéket és szürkéket használtak. Főként ez utóbbinál volt jellemző a színes tinták használata, melyek a festékhez hasonlóan ecsettel elmoshatók. Áttetszést nemigen találunk a műveken, de a lavírozás gyakran kapott szerepet. Általában hagyták érvényesülni a papír színét, de a fehérre gyakran rásegítettek fedőfestékkel.

A század folyamán a tájképek népszerűsége, ennek megfelelően mennyisége is folyamatosan nőtt. Delft korabeli gyűjteményeit vizsgáló Montias tanulmánya szerint míg 1610 és 1619 között a festményeknek csak negyede volt tájkép, addig az utolsó évtizedek egyikében (1670–1679) a tájképek részesedése már 41 százalékot képviselt.³⁹ Ez a tendencia valószínűleg a vízfestmények esetében is hasonló lehetett. Ennek ellenére nagyon kevés festői vízfestmény tájképet találunk a korszakból. Természetesen ma csak a ránk maradt műveket tudjuk számba venni, de a napjainkban ritkának számító alkotások nem feltétlenül jelentik azt, hogy a saját korukban is ritkaságnak számítottak. Becslések szerint Hollandiában a XVII. és XVIII. században öt–tízmillió képet festettek, melyek-

nek legalább a fele 1600 és 1700 között készült.⁴⁰ Ebből a hihetetlen mennyiségből napjainkra kevesebb mint egy százalék található múzeumokban és jelentős magángyűjteményekben.⁴¹ Ha az évszázadok viharait a festmények ilyen piciny része vészelte át, akkor a sérülékenyebb papíralapú egyedi munkák esetében sem számíthatunk jobb eredményre.

JEGYZETEK

- 1 <http://erikkwakkell.tumblr.com/post/84254152801/a-colourful-book-i-encountered-this-dutch-book> (letöltve: 2015. június 29.).
- 2 Bibliothèque Méjanes
- 3 <http://www.e-corpus.org/notices/102464/gallery> (letöltve: 2015. június 29.).
- 4 BRUGGHEN, Gerard ter: *Verlichtery Kunst-Boeck*. Amsterdam, 1616; Leiden, 1634.
- 5 GOEREE, Wilhelmus: *Verlichterie-kunde, of recht gebruyck der water-verwen*. Middelburgh, 1670.
- 6 MANDER, Karel van: *Schilder-boeck*. Haarlem, 1604.
- 7 BOL, Hans: *Szent János látomása Patmosz szigetén*, 1564. Vízfesték, vászon, 50,5 x 85,5 cm. Mauritshuis, Hága. Ltsz. 1043.
- 8 BOL, Hans: *Ikarosz zuhanása*, 1590. Vízfesték, papír, 133 x 206 mm. Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen. Ltsz. 48.
- 9 DÜRER, Albrecht: *Alpok látképe* (Cembra völgy), 1495 körül. Vízfesték, papír, 210 x 312 mm. Ashmolean Museum, Oxford. Ltsz. 392 (1384)
- 10 A gouache eredetileg enyves festéket jelentetett, de a XVIII. században a kötőanyagáa már gumiarábikum lett.
- 11 1834-től leginkább a Winsor and Newton által bevezetett cink-oxid tartalmú kínai-fehér pigmentet használták.
- 12 TURNER, J. M. William: *Hegyi tanulmány*. Vízfesték grafit felett, papír, 247 x 418 mm. British Museum, London. Ltsz. 1958,0712.405.
- 13 POELENBURCH, Cornelis van: *Romok a dombon*. Vízfesték grafit vagy fekete kréta felett, papír, 209 x 282 mm. British Museum, London. Ltsz. 1887,0824.2.
- 14 CHONG, Alan: *The Drawing of Cornelis van Poelenburch*. = *Master Drawings*, 25. 1987. kat.sz.88.
- 15 HEDINGER, Bärbel: *Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei*. = *Die „Kleine Eiszeit“ – Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*. Katalog der Gemäldegalerie der Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Berlin, 2001.11–25.
- 16 ROSTWOROWSKI, Marek: *L'Atlas des Nuages en Peinture Hollandaise*. = *Ars Auro Prior: Studia Ionnai Bialostocki Sexagenario Dicata*. Warszawa, 1981. 459–463.

- 17 WALSH, John: *Skies and Reality in Dutch Landscape*. = *Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Szerk. FREEDBERG, David – VRIES, Jan de, szerk., Santa Monica, 1991. 95–117.
- 18 OSSING, Franz: *Der unvollständige Himmel*. = *Die „Kleine Eiszeit“ – Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*. Katalog der Gemäldegalerie der Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Berlin, 2001. 41–53.
- 19 Az Anthonie Jansz. van der Croos és Jan Martszen de Jonge festőknek tulajdonított képekkel díszített festőláda mérete: 21,5 x 36 x 23,7 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Ltsz. BK-15234.
- 20 ASSELIJN, Jan: *Szabadban dolgozó művészek*. Kréta, ecset, papír, 187 x 237 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Ltsz. KdZ 144.
- 21 LIEVENS, Jan: *Erdei tájkép festővel*. Toll, barna tinta, papír, 325 x 460 mm. Städél Museum, Frankfurt am Main. Ltsz. 3289.
- 22 EVERDINGEN, Allart van: *Dombos út*. Ecset barna tintával, vízfesték, papír, 100 x 132 mm. British Museum, London. Ltsz. 1836,0811.169.
- 23 EVERDINGEN, Allart van: *Vihar a tengeren*. Ecset szürke és barna tintával, vízfesték fekete kréta felett, papír, 182 x 305 mm. Teylers Museum, Haarlem. Ltsz. Q31.
- 24 EVERDINGEN, Allart van: *Folyóparti látkép halászkökal*. Ecset szürke tintával, vízfesték, papír, 177 x 300 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Ltsz. Kdz 1305.
- 25 EVERDINGEN, Allart van: *Kastély a folyóhoz közeli dombon*. Ecset szürke tintával, vízfesték, papír, 83 x 118 mm. British Museum, London. Ltsz. 1836.0811.170.
- 26 SAENREDAM, Pieter Jansz.: Assendelft, 1633. Toll, barna tinta, vízfesték, papír, 230 x 385 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Ltsz. KdZ 5704. Felirat: „den: 15: augustij. 1633. van mijn pieter Saenredam tot Assendelft, naer' tleven geteckent.”
- 27 *Möln dali vizesés Svédországban*. Toll, tinta, vízfesték, papír, 197 x 194 mm. Möln dal kommun.
- 28 „molendael buyten gothenburgh na t'leven”
- 29 Az egyik festmény magántulajdonban, a másik Rouen múzeumában található (Musée des beaux-arts, Rouen).
- 30 Arnold Houbrakentől (1660–1719) származó információ szerint Roelant Savery Everdingen mestere volt Utrechtban, de ezt dokumentum nem támasztja alá.
- 31 SAVERY, Roelant: *Vízimalom a Moldván*. Vízfesték, papír, 230 x 357 mm. École Nationale Supérieure des Beaux-Art, Párizs. Ltsz. M 582.
- 32 BROOS, Ben: *Improving and Finishing Old Master Drawings: an Art in Itself*. *Hoogsteder-Naumann Mercury* 8, 1989, 34–55.
- 33 ROGHMAN, Roelant(?): *Panoráma tájkép*. Fekete kréta, vízfesték, papír, 134 x 307 mm. Teylers Museum, Haarlem. Ltsz. O++ 57.
- 34 C. PLOMP, Michiel: *The Dutch drawings in the Teyler Museum: artists born between 1575 and 1630*. Doornspijk, 1997. Kat. sz. 402.
- 35 EVERDINGEN, Allart van: *Hegyi tájkép vadászokkal*. Toll és ecset barna és szürke tintával, vízfesték fekete kréta felett, papír, 151 x 234 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Ltsz. Kdz-2337.
- 36 EVERDINGEN, Allart van: *Hegyvidéki folyó völgyében*. Vízfesték fekete kréta felett, papír, 100 x 132 mm. Puskin Múzeum, Moszkva. Ltsz. 4777.
- 37 DAVIES, Alice I.: *The Drawings of Allart van Everdingen – A complete Catalogue, Including the Studies for Reynard the Fox*. Doornspijk, 2007. Kat. sz. 30.
- 38 AVERCAMP, Hendrick: *Téli tájkép*. Barna és fekete tinta, vízfesték, fedőfesték grafit felett, papír, 182 x 287 mm. Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, (Coll. Maida and George Abrams) Cambridge, USA. Ltsz. 2014.409.
- 39 MONTIAS, John Michael: *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton, N. J. 1982.259.
- 40 PRAK, Maarten: *Painters, Guilds and the Art Market during the Dutch Golden Age. = Guilds, Innovation, and the European Economy, 1400–1800*. S. R. EPSTEIN – Maarten PRAK szerk., New York, 2008. 147.
- 41 WOUDE, A. D. van der: *The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic. = Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. FREEDBERG, David – VRIES, Jan de, szerk., Santa Monica, 1991.309.